



## Du monde à la scène, de la scène au monde

Marie Gaille

### ► To cite this version:

Marie Gaille. Du monde à la scène, de la scène au monde. Autour de Machiavel – De la politique comme un des beaux-arts, 2001. hal-01308734

**HAL Id: hal-01308734**

**<https://hal.science/hal-01308734>**

Submitted on 28 Apr 2016

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Pour citer cet article :

M. Gaille, 'Du monde à la scène, de la scène au monde', in : Autour de Machiavel – De la politique comme un des beaux-arts, Nanterre Amandiers, 2001, p. 81-95

Marie Gaille-Nikodimov/ Rencontres : Autour de Machiavel, De la politique comme un des beaux-arts, 20 et 21 avril 2001

### **DU MONDE A LA SCENE, DE LA SCENE AU MONDE**

*All the world's a stage  
And all the men and women merely players.*  
W. Shakespeare, As you like it, II, 7

Lorsqu'on commence à lire Machiavel en pensant au théâtre, c'est comme si l'on ouvrait la boîte de Pandore : on ne peut plus la refermer ! Aussi est-ce avec la célèbre formule de Shakespeare, *World's a stage*, que je voudrais entrer dans l'œuvre de Machiavel. Elle me servira de fil directeur, afin d'orienter et de resserrer mon propos. Elle permet de révéler une double présence de l'idée de mise en scène dans son œuvre : il y a d'un côté l'invitation que fait Machiavel au gouvernant d'exploiter ses ressources, de l'autre, son travail d'écriture, qui peut se définir comme une mise en scène de l'histoire. Je vais examiner ces deux formes de présence successivement et tenterai de dégager leur relation en conclusion.

\*\*\*

La première forme de présence de l'idée de mise en scène dans l'œuvre de Machiavel s'éclaire à partir de la distinction, qu'il établit au chapitre 18 du *Prince*, entre l'apparaître et l'être. Machiavel ne nie pas la dimension de l'être, il la met de côté, en affirmant qu'à s'y tenir, le prince court le danger de perdre son état. Au contraire, il gagne à se placer dans la sphère de l'apparaître, à agir comme s'il était en scène. C'est donc au nom de la vérité effective des choses que cette dimension de l'apparaître est privilégiée. Comprenons les raisons de ce privilège.

L'aspect le plus célèbre et le plus évident est sans doute la tromperie. Simuler répond à la nécessité de tromper, pour qui veut se maintenir à la tête de son état. Le chapitre 18 rappelle en ce sens que les princes, et en particulier les princes nouveaux, sont souvent contraints « *d'œuvrer contre la foi, contre la charité, contre l'humanité, contre la religion* », alors que les hommes veulent des princes intègres, cléments, religieux et humains. Il faut donc paraître tel :

« *Un prince doit donc avoir grand cure qu'il ne lui sorte de la bouche chose qui ne soit pleine des cinq qualités susdites et qu'il paraisse, à l'entendre et à le voir, toute pitié, toute foi, toute intégrité, toute humanité, toute religion, et il n'y a rien de plus nécessaire que de paraître avoir cette qualité.* » (*Le Prince*, 18, tr. de M. Gaille-Nikodimov, Le Livre de Poche, 2000, p.130)

Bien entendu, la liberté républicaine peut constituer, autant que le maintien du pouvoir princier, la fin de la tromperie. Les *Discours*, III, 2, 'Qu'il est très sage de simuler un temps la folie', développe ainsi l'exemple d'un homme, Lucius Junius Brutus, qui simule la folie afin d'être moins surveillé et de « *pouvoir ainsi attaquer plus aisément les rois et libérer sa patrie, dès que l'occasion se présenterait* » (tr. de Ch. Bec, Laffont, 1996, p. 374).

Le prince a par ailleurs intérêt à se placer dans la dimension de l'apparaître afin de ne pas devenir le prisonnier de qualités qui seraient essentiellement siennes. Les circonstances, la « *qualité des temps* », sont en effet changeantes et requièrent que le prince modifie sa manière d'agir :

« *Et c'est pourquoi il faut qu'il ait un esprit disposé à se tourner selon ce que les vents de la fortune et les variations des choses lui commandent* » (Chap. 18, p. 130).

L'une des conditions essentielles du succès de l'action est son adéquation à cette qualité des temps. Le prince doit donc faire en sorte, et cela est ardu, de ne pas avoir de qualité propre. Ses traits, son caractère, ses attitudes, son comportement doivent relever d'un jeu dont il est maître.

Le premier usage – la tromperie – a fait apparaître l'importance du point de vue des sujets. De fait, en invitant le prince à se placer dans la dimension de l'apparaître, Machiavel implique que les effets de son action ne sont pas seulement, ni même d'abord décidés par lui, mais plutôt déterminés par les sujets-spectateurs - j'insiste sur le pluriel car le nombre va s'avérer important. Ceci n'est pas une conséquence secondaire ou imprévue de l'invitation à se placer dans la sphère de l'apparaître : le prince ne peut en effet se maintenir durablement s'il ne parvient pas à établir une relation avec ses sujets telle que ceux-ci ne souhaitent pas le changement. Le chapitre 17 cerne la combinaison idéale des passions qui définissent la

relation propice au maintien du prince – la crainte et l'estime, ou à défaut, la crainte sans haine. De ce point de vue, la mise en scène n'est pas seulement un instrument du pouvoir parmi d'autres. Elle lui est plutôt consubstantielle dans la mesure où, pour Machiavel, elle a le pouvoir d'engendrer ou d'altérer les passions qui définissent la relation des sujets à leur prince et au-delà toute relation de domination. Je voudrais prendre trois exemples à ce propos. Je les ordonne du plus spectaculaire au moins évident. Une des leçons de l'œuvre de Machiavel est certainement qu'il faut aller débusquer la mise en scène là où elle n'a pas l'air de se trouver. Inapparente, la mise en scène est tout aussi effective que la mise en scène spectaculaire.

1<sup>er</sup> exemple : pourquoi César Borgia fait-il de l'assassinat de son ministre un spectacle ? C'est par souci d'éviter la haine. Il s'agit de montrer que lui-même n'était pas à l'origine des cruautés de son ministre :

*« Et parce qu'il avait connaissance que les rigueurs passées avaient engendré quelque haine à son égard, afin de purger les esprits de ces peuples, et se les gagner entièrement, il voulut montrer que si quelque cruauté s'en était suivie, elle n'était pas causée par lui, mais par l'irascible nature du ministre. Et l'occasion prise là-dessus, il le fit, à Césène, un matin, mettre en deux morceaux, sur la place, avec un morceau de bois et un couteau sanglant à côté ; la férocité d'un tel spectacle rendit ces peuples en même temps satisfaits et stupides. »* (Le Prince, 7, p. 85).

2<sup>nd</sup> exemple, moins dramatique, mais tout aussi significatif. Dans les *Discours*, I, 54, Machiavel indique un moyen de calmer une foule en colère :

*« Comme, lors de ces émeutes, le peuple en armes marchait sur sa maison pour la piller, Francesco, son frère, alors évêque de Volterra et aujourd'hui cardinal, se trouvait par hasard chez Pagolo. Ayant aussitôt entendu le tumulte et vu la foule, revêtu de ses plus beaux habits et de son rocher épiscopal, il s'avança vers ces hommes en armes et les arrêta par sa présence et ses paroles. Cette attitude fut longtemps remarquée et célébrée dans toute la ville. Je conclus donc qu'il n'est pas de remède plus assuré ni plus nécessaire pour réfréner une foule en colère que la présence d'un homme qui impose le respect. »* (Opus cit., p. 279).

3<sup>ème</sup> exemple : le discours anonyme de l'un des *Ciampi* dans les *Histoires de Florence*. L'effet de ce discours, et pour commencer, sa simple présence, est émancipateur. Il dénonce en effet la mise en scène invisible et quotidienne des dominants. Que fait cet homme de la plèbe ? Il imagine les dominants nus, il imagine un échange d'habits entre les nobles et les gens de la plèbe, pour que la crainte et le remords à l'égard des nobles quittent la conscience des artisans en lutte :

*« Ne vous effrayez pas de l'ancienneté de leurs origines, qu'ils nous opposent. Car tous les hommes, ayant une même origine, sont également anciens et sont faits de la même façon par la nature. Mettez-nous tous nus, vous verrez que nous sommes semblables ; revêtez-nous de leurs habits et eux des nôtres, nous paraîtrons certainement nobles et eux ne le paraîtront pas. Car seules la pauvreté et les richesses nous rendent inégaux. »* (Les Histoires de Florence, III, 13, tr. de Ch. Bec, Œuvres, Laffont, 1996, p. 768)

On voit, en reliant ces passages les uns aux autres, comment Machiavel tourne en tous sens autour de son objet, en adoptant les différents points de vue, celui du prince, celui des grands et celui du peuple, afin de mettre en évidence les effets de domination de la mise en scène du pouvoir. En suggérant, au moins à travers le récit de la révolte des *Ciompi* que les dominés peuvent tout à fait être conscients qu'ils sont confrontés quotidiennement à la mise en scène du pouvoir, il soulève une question : comment comprendre l'effectivité de cette mise en scène ? Comment comprendre que les passions déterminantes pour le maintien au pouvoir du prince puissent être engendrées ou altérées par celle-ci ?

On trouve la réponse à cette question dans *Le Prince*. Elle tient à la combinaison de deux éléments : le rapport au temps des hommes et la facilité qu'il y a à les tromper. Ils entretiennent tout d'abord avec le présent une relation privilégiée dont témoigne le chapitre 24 :

*« Parce qu'un prince nouveau est beaucoup plus observé dans ses actions qu'un prince héréditaire et quand elles sont connues pour vertueuses, elles prennent beaucoup plus les hommes et les obligent beaucoup plus que le sang ancien. Parce que les hommes sont beaucoup plus pris par les choses présentes que par les passées, et quand ils trouvent le bien dans les présentes, ils en jouissent et ne cherchent rien d'autre. »* (pp. 156-157)

Dans ce chapitre, la situation du prince nouveau est paradoxale : elle apparaît sous le signe de la fragilité mais comporte un atout qui peut permettre à celui-ci, pour ainsi dire, de doubler la mise. A condition qu'elle soit vertueuse, son action surpasse les effets de la durée parce qu'elle est accomplie dans le présent. Le temps, dit Machiavel dans le chapitre 3, apporte avec lui le bon et le mauvais, mais selon qu'il est présent ou passé, il n'a pas la même qualité (cette valeur spéciale du temps présent ne remet pas en cause l'importance de l'accoutumance pour le maintien au pouvoir. La formulation du chapitre 24 nous invite à être nuancée à ce propos : le présent a un privilège quand les hommes y *«trouvent le bien »*).

Le second élément de réponse est livré dans le chapitre 18 du *Prince* : lorsqu'on se place dans la dimension de l'apparaître, c'est l'opinion du grand nombre qui prévaut. Or, le grand nombre manque de discernement, il se laisse aisément tromper, tandis que le petit nombre n'est pas en mesure de faire entendre sa voix. Telle est la vérité effective des choses et elle seule compte pour définir les conditions de maintien au pouvoir :

*« Et les hommes jugent généralement plus avec les yeux qu'avec les mains, parce qu'il échoit à chacun de voir, à peu de sentir ; chacun voit ce que tu es, peu sentent ce que tu es et ce petit nombre ne s'enhardit pas à s'opposer à l'opinion de beaucoup, qui ont la majesté de l'état pour les défendre (...) dans le monde, il n'y a que le vulgaire et le petit nombre n'a pas de place, quand le grand nombre a sur quoi s'appuyer. »* (p. 130)

Tromperie, travail de détachement à l'égard de sa « nature » propre, engendrement ou altération des passions nécessaires au maintien du pouvoir : tels sont les trois aspects que Machiavel met en lumière dans son œuvre, afin de démontrer la nécessité de se placer dans la dimension de l'apparaître pour tout gouvernant qui veut se maintenir au pouvoir et fortifier son état.

\*\*\*

Les pièces de Shakespeare ont été, on le sait, représentées dans un théâtre rond, rond comme le globe terrestre. La scène de ce *Globe theatre* incarnait, le temps de la représentation, ce monde, et son plafond, la voûte céleste, peinte avec ses étoiles, ses planètes et les signes du zodiaque. Cet autre versant de la formule *The world's a stage* nous permet d'envisager le second mode de présence de l'idée de mise en scène dans son œuvre. Il y a, me semble-t-il, chez Machiavel, une intention identique à celle du *Globe theatre* : celle de faire de son œuvre une scène-monde, afin de faire comprendre le cours des événements et de définir les conditions de l'action. Il réalise cette intention à travers le traitement qu'il accorde à la matière historique, passée et présente dont il nourrit sa réflexion. Une expression récurrente dans *Le Prince* définit la finalité de cette écriture de l'histoire : il entend *ridurre a memoria* tel ou tel fait ou épisode - littéralement, réduire à la mémoire, mettre en mémoire si l'on veut, mais je ne veux pas perdre ici l'idée de la réduction, présente dans l'expression italienne. Il s'agit donc de constituer une mémoire des choses, support de l'analyse et de l'action, au moyen d'une altération – ici, la réduction, *ridurre* - de la matière historique. En quoi consiste cette opération ?

Lorsqu'on ouvre *Le Prince*, on peut avoir le sentiment d'être perdu et submergé : perdu par cette manière de raisonner qui nous est devenue inhabituelle – l'histoire était à l'époque le lieu de la réflexion politique ; aujourd'hui, c'est à la science politique et à la philosophie politique que sont attribués ce rôle et ce statut. Submergé par la multitude d'exemples historiques qui se côtoient, *a fortiori* lorsqu'ils sont empruntés à des époques différentes. Toutefois, de manière étrange, on se rend compte progressivement que le sens des épisodes relatés par Machiavel peut être compris malgré l'ignorance des faits, qu'il ne cherche pas à faire œuvre d'historien, mais à montrer comment l'on déchiffre le cours des événements. Je dirai en ce sens que les passages historiques du *Prince* sont en réalité des

fables à valeur heuristique. Comme la représentation théâtrale dans *Hamlet* qui fait surgir la vérité, elles sont le lieu où s'énonce la vérité effective des choses. Ce ne sont donc jamais simplement des exemples venant illustrer un raisonnement, mais au contraire le cœur de l'argumentation.

Machiavel, dans le chapitre 15 du *Prince*, a fait cette déclaration :

« Mais mon intention étant d'écrire chose qui soit utile à qui la comprend, il m'a paru plus convenable d'aller droit à la vérité effective de la chose qu'à l'imagination de celle-ci. » (p. 119).

Un tel propos fonde le recours à la matière historique dans la réflexion politique. Mais ce que Machiavel laisse dans l'ombre, ici, c'est que la matière historique doit être elle-même sculptée, travaillée, voire grimée, afin de parvenir à cette vérité effective.

L'opération de *ridurre a memoria* se fait donc en dépit de l'exactitude des faits, de la fidélité aux sources et il est vain de vouloir appliquer à Machiavel les critères contemporains de la recherche historique : ils ne correspondent pas à son intention d'écriture. Lorenzo Valla avait, un demi-siècle avant la rédaction du *Prince*, posé les linéaments de la critique historique et ouvert la voie à la quête de la véracité documentaire dans un texte intitulé *La Donation de Constantin, à lui faussement attribuée et mensongère*. Il y soutenait que la donation d'une bonne part des possessions impériales que Constantin aurait faite au pape Sylvestre n'était pas plausible et avait construit une argumentation fondée sur des preuves logiques et stylistiques pour démontrer que le document sur lequel se fondait l'affirmation de la donation était faux.

Machiavel, afin d'écrire ses fables, se situe aux antipodes des intentions déployées par Lorenzo Valla. Tout d'abord, il fait de l'histoire, écrite ou vécue, un texte palimpseste, au sens où il adapte ses sources aux besoins de sa thèse. Dans le chapitre 19 du *Prince*, par exemple, il reprend et détourne l'*Histoire des empereurs romains de Marc-Aurèle à Gordien III* de Hérodiens. Il en infléchit notablement le propos. Il néglige l'opposition entre empereurs amollis par l'Orient et empereurs barbares et tyranniques, pour insister sur le problème auxquels tous ont dû faire face : le rôle essentiel des soldats pour leur pouvoir et la nécessité de se les concilier. Afin d'étayer l'idée qu'un prince doit avant tout se préoccuper de n'être pas haï du peuple, Machiavel fait fi de l'ordre chronologique adopté par Hérodiens pour distribuer les empereurs en différents groupes afin d'évaluer les causes de leur succès ou de leur échec au pouvoir. Cette liberté de l'écriture à l'égard des sources est caractéristique de son œuvre. Elle préside également à la rédaction des *Discours sur la première décade de Tite-Live*.

Il fait également de l'histoire une matière malléable. Ainsi, dans le chapitre 24, Machiavel décrit Philippe de Macédoine de la manière suivante : ce n'est pas un prince de grande lignée, mais un homme capable. En outre, il n'a pas un grand territoire « *eu égard à la grandeur des Romains et de la Grèce qui l'attaquèrent* ». Mais, de cette faiblesse de fait, il ne pâtit pas, car c'est un homme de guerre et il a su se concilier les grands et le peuple. Dès lors, il peut se maintenir à la tête de son royaume, à la différence des princes d'Italie contemporains de Machiavel. Or, le lecteur se souviendra d'avoir déjà rencontré, dans le chapitre 3, ce personnage. Mais il n'y était pas du tout évoqué de la même manière. Dans ce chapitre, il avait le mauvais rôle afin de mettre en valeur la politique de conquête romaine :

*« Les Romains, dans les provinces qu'ils prirent, observèrent bien ces parts : ils envoyèrent les colonies, cultivèrent leur relation avec les moins puissants sans accroître leur puissance, abaissèrent les puissants et ne laissèrent pas de puissants étrangers acquérir de la réputation. Et je veux que la seule province de Grèce me suffise pour exemple. Ils entretenirent leur relation avec les Achéens et les Étoliens, le royaume de Macédoine fut abaissé, Antiochus fut chassé ; et jamais les mérites des Achéens ou des Étoliens ne firent qu'ils leur permissent d'étendre un état, pas plus que les persuasions de Philippe ne les induisirent jamais à être ses amis sans l'abaisser ... »*

Le chapitre 24 visant à montrer la paresse des princes d'Italie et leur manque de prévoyance, fait un portrait élogieux de Philippe de Macédoine, le chapitre 3 le montre soumis à la volonté des Romains afin de souligner la capacité de ces derniers à porter leur regard au-delà du présent immédiat : pour une même question – celle de la prise en compte du futur –, Philippe de Macédoine remplit donc deux rôles contraires.

Je caractériserai volontiers ces fables machiavéliennes en reprenant l'un des éléments de la réflexion sur l'art de la transmission du savoir menée par Bacon un siècle plus tard. Celui-ci voit dans la « *poésie parabolique* » un mode d'argumentation particulièrement approprié à la transmission du savoir. Qu'est-ce que cette poésie parabolique ? Il en donne une définition synthétique dans l'un de ses traités, *De augmentis* : elle est « *un type de récit [historia], par lequel les choses de l'intellect sont portées jusqu'aux sens* » (II, 13, 1, 518). La poésie parabolique relève d'une sagesse qui forge des images pour exposer des idées sous une forme sensible. Le traitement que Machiavel accorde à l'histoire dans *Le Prince* témoigne d'une telle sagesse, à condition de préciser qu'à ses yeux, la vérité effective des choses de l'état ne peut se transmettre autrement : ni l'imagination qu'on s'en fait, ni un exposé de ces affaires considérées indépendamment de leurs circonstances ne sont des voies qu'il peut emprunter.



Afin de faciliter la constitution d'une mémoire de la vérité effective des choses, il développe par ailleurs une rhétorique de la transmission du savoir. Celle-ci s'appuie notamment sur l'usage des métaphores et des images. Ainsi, le rapport de la vertu et de la fortune est mis en image à travers la comparaison de la fortune avec les fleuves tumultueux :

*« Et je compare celle-ci à un de ces fleuves dévastateurs qui, quand ils se mettent en colère, inondent les plaines, ruinent les arbres et les édifices, enlèvent un terrain de ce côté, et le placent de cet autre. Chacun fuit devant eux, tous cèdent à leur assaut sans pouvoir y faire obstacle d'aucun côté. Et bien que les choses soient ainsi faites, il n'en reste pas moins que les hommes, quand les temps sont tranquilles, pourraient y pourvoir et avec des abris et avec des digues, de manière qu'en croissant ensuite, ou ils iraient par un canal ou leur assaut ne seraient pas si dommageable. » (Le Prince, 25, p. 157)*

On pense encore à son bestiaire - le lion incarnant la force, le renard, la ruse au chapitre 18, selon des métaphores empruntées à Cicéron :

*« Étant donc dans la nécessité de savoir bien user de la bête, un prince doit prendre, de celles-ci, le renard et le lion, parce que le lion ne se défend pas des filets, le renard ne se défend pas des loups ; il faut donc être renard pour connaître les filets et lion pour effrayer les loups. » (Le Prince, 18, p. 128)*

On peut aussi souligner les nombreuses formules qui, synthétisant son propos, lui donnant une forme aisément mémorisable. Ils constituent autant d'apophtegmes machiavéliens :

- Chap. 3 : le temps chasse devant lui toute chose et peut conduire avec lui le bien comme le mal et le mal comme le bien.
- Chap. 18 : savoir entrer dans le mal quand cela lui est nécessaire
- Chap. 25 : la fortune est femme et il est nécessaire de la battre et de l'affronter, quand on veut la soumettre : *« Je juge en revanche ceci, qu'il est meilleur d'être impétueux que circonspect, parce que la fortune est femme et il est nécessaire de la battre et de l'affronter, quand on veut la soumettre. »* (Chap. 25, p. 162)

Enfin, l'opération de *ridurre a memoria* peut être décelée dans la structure même d'un mode argumentatif récurrent, fondé sur la répétition. Prenons par exemple le chapitre 16, qui discute des mérites comparés pour un prince de la libéralité et de la parcimonie. La thèse de Machiavel est qu'il est meilleur pour un prince d'être parcimonieux sur le long terme, quitte à encourir la réputation de chiche, que d'être libéral. Il ne la répète pas moins de cinq fois, avec quelques variations dans la formulation, en l'espace de trois pages. On est en droit de se demander pourquoi, *Le Prince* étant un texte court et l'écriture machiavélienne, en général, plutôt économe. Machiavel cherche ici à emporter la conviction sur un sujet polémique. L'effet de conviction ne tient pas, cependant, à la répétition elle-même, mais au fait que la

thèse est à chaque fois précédée ou suivie d'un nouvel argument qui en renforce la vraisemblance : elle est énoncée une première fois de manière développée dans un exposé des défauts de la libéralité, qui contraint à une magnificence sans fin et à une imposition extraordinaire des sujets, puis une seconde fois, de manière synthétique, à l'issue de ce premier moment. Vient ensuite l'exemple du pape Jules II, qui rend compte du succès d'un homme parcimonieux. La thèse est de nouveau énoncée pour conclure l'exemple. Machiavel se fait, après cela, une objection : César a été libéral et a accompli de grandes choses. Il s'attache alors à démontrer la fausseté de cette objection – ce qui lui permet, de nouveau, d'affirmer sa thèse. Désormais, plus aucune objection ne peut être avancée et la thèse peut dès lors être réitérée sous une forme assertive, conclusive et synthétique :

« *Par conséquent, il y a plus de sagesse à garder le nom de chiche, qui engendre un mauvais renom sans haine, qu'être dans la nécessité, pour vouloir le nom de libéral, d'encourir le nom de rapace, qui engendre un mauvais renom avec haine.* » (p. 123)

Si Machiavel fait de son texte une scène-monde, afin d'éclairer le cours des choses et de mettre en évidence les conditions de l'action, s'il transforme la matière historique en fables destinées à montrer « *ce qu'est un principat, de quelles espèces ils sont, pourquoi ils s'acquièrent, comment ils se maintiennent, pourquoi ils se perdent* » (Lettre du 10 décembre 1513 à Francesco Vettori, tr. de J-L. Fournel et J-Cl. Zancarini, *Le Prince*, PUF, 2000, p. 531), il ne prétend pas délivrer un savoir exhaustif, ni donner à son lecteur les clefs du succès. Si tel était le cas, on ne comprendrait pas qu'il dise qu'un prince n'a de bons conseillers et ministres que s'il est lui-même prudent et a du jugement. Il invite en réalité son lecteur à mener à son tour la recherche de la vérité effective, dans les circonstances qui sont les siennes. Chacun doit donc, tout comme Nathanaël, à la fin des *Nourritures terrestres*, abandonner le livre, cogiter et agir par lui-même :

« *Nathanaël, à présent, jette mon livre. Émancipe-t-en. Quitte-moi (...) dis-toi bien que ce n'est là qu'une des mille postures possibles en face de la vie. Cherche la tienne.* » (NRF, Gallimard, 1936, pp. 185-186)

Machiavel invite le lecteur à faire le même geste. Le chapitre 14 est, dans cette perspective, central. En effet, il donne à voir la manière de continuer, par delà la lecture, cette recherche de la vérité effective. Machiavel y réalise un autre aspect de l'art de la transmission du savoir que Bacon théoriserait. Critiquant les savoirs qui se présentent comme des savoirs pleins, achevés, aboutis, celui-ci prône une méthode de transmission qui fait apparaître le savoir « *comme un fil à dévider encore* », qui met l'élève en position de poursuivre l'investigation. Or, pour montrer cette manière de poursuivre sa quête de la vérité effective des choses, Machiavel procède encore à partir de l'idée d'une scène-monde. Avec le chapitre

14, on peut même parler de théâtre dans le théâtre. En effet, l'art de la guerre s'apprend et se travaille par l'action et la lecture, dit-il. Or, le prince qui est pris pour exemple dans le domaine de l'action, Philopoemen, prince des Achéens, met lui-même en scène des situations fictives de combat, lors de ses parties de chasse. Autrement dit, il joue à la guerre afin de pouvoir être en position de force sur les véritables théâtres de guerre :

*« Philopoemen, prince des Achéens, parmi les autres louanges qui lui sont données par les écrivains, figure celle qu'il ne pensait jamais à rien d'autre qu'aux manières de la guerre en temps de paix. Et quand il était à la campagne avec les amis, souvent il s'arrêtait et raisonnait avec eux : 'si les ennemis étaient sur ce col et que nous nous trouvions ici avec notre armée, qui de nous aurait l'avantage ? Comment pourrait-on, en gardant l'ordre, aller les trouver ? Si nous voulions nous retirer, comment devrions-nous les suivre ?' Et il leur proposait, en avançant, tous les cas qui peuvent se présenter à une armée, il écoutait leur opinion, disait la sienne, la confortait par des raisons, si bien que, grâce à ses continuelles cogitations, il ne pouvait jamais, lorsqu'il guidait les armées, naître aucun accident dont il n'avait pas le remède. » (Le Prince, 14, pp. 117-118)*

D'autre part, le recours à la lecture montre que la quête de la vérité effective passe notamment à travers la recherche des analogies. Machiavel, dans *Le Prince*, met en perspective exemples anciens et exemples modernes, situations passées et situations présentes, pour inviter à imiter ou au contraire à se détourner de l'imitation. Établir des similitudes, percevoir des analogies, dénoncer la fausseté de certains rapprochements sont les étapes clés de sa réflexion. C'est à poursuivre une telle démarche qu'invite aussi ce chapitre 14 :

*« Mais quant à l'exercice de l'esprit, le prince doit lire les histoires et considérer en celles-ci les actions des hommes excellents, voir comment ils se sont gouvernés dans les guerres, examiner les causes de leurs victoires et de leurs défaites, pour pouvoir fuir celles-ci et imiter celles-là ; et surtout faire comme a fait, dans le passé, quelque homme excellent qui a pris en imitation un homme qui, avant lui, a été loué et glorifié, et de celui-ci, a toujours tenu auprès de lui les gestes et les actions... » (p. 118)*

Si *Le Prince* de Machiavel peut donc être lu à partir de l'idée de la scène théâtrale comme monde, révélant la vérité du monde, c'est autant pour les fables qui dévoilent la vérité effective des choses que pour cette mise en scène de la manière de poursuivre la démarche machiavélienne.

\*\*\*

Voir le monde comme une scène, et la scène comme le monde : deux visées machiavéliennes se trouvent contenues dans la formule shakespearienne *World's a stage*. Elles sont distinctes. Dans le premier cas, Machiavel invite le prince qui veut se maintenir au pouvoir à se placer dans la dimension de l'apparaître, car c'est en elle seulement qu'il peut exploiter les ressources de la mise en scène – de lui-même et de son pouvoir ; dans le second,

l'invention de fables destinées à montrer la vérité effective des choses passe par une réécriture de l'histoire. Si ces deux visées sont distinctes, elles ont cependant une implication commune : elles invitent toutes deux à voir la cité, son régime politique et son histoire non comme des données de fait, mais comme quelque chose que les hommes, ou du moins certains d'entre eux, instituent et dont ils orientent le devenir.

D'autre part, son œuvre a un essentiel effet de décillement. Machiavel sait que les hommes aiment le spectacle – un bon gouvernement, souligne-t-il, tient, de temps à autre, le peuple occupé « *avec des fêtes et des spectacles* » (p. 152). Il a aussi conçu le pouvoir de transformation que certains spectacles ont sur les hommes. Les cérémonies de la religion ancienne, grâce à un phénomène de transfert qu'il faudrait élucider, les rend aptes à combattre :

« *Chez eux ne manquaient ni la pompe ni la magnificence dans les cérémonies, mais il s'y ajoutait le sacrifice, sanglant et horrible, puisqu'on y tuait quantité d'animaux. Ce spectacle terrible rendait les hommes pareils à lui.* » (*Discours*, II, 2, p. 299)

Il a enfin perçu, comme le suggère cet exemple et celui de Remirro d'Orca, la fascination des hommes pour le spectacle de l'horreur ou du terrible, que Platon et Saint-Augustin avaient déjà relevée avant lui.

Or, face à ce goût aveuglant du spectacle, son œuvre a un effet doublement émancipateur, et cela, quels que soient les destinataires de l'œuvre visés par Machiavel lui-même :

- en recommandant au prince de se placer dans la dimension de l'apparaître, elle donne à voir la mise en scène du pouvoir
- en se constituant comme scène-monde, à l'égal du *Globe theatre* de Shakespeare, elle déploie elle-même un usage de la mise en scène qui vise la compréhension du cours des choses et la définition des conditions de l'action, et non la domination.